

ESTUDIO ICONOGRAFICO DE LA PUERTA DE LA ACTUAL SALA DE LO CIVIL DEL PALACIO DE LA REAL CHANCILLERIA DE GRANADA

Miguel Angel León Coloma

El presente estudio forma parte de uno más amplio que comprendiendo el programa iconográfico del palacio de la Real Chancillería de Granada, constituyó el tema de mi Memoria de Licenciatura, que habiendo sido dirigida por D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, fue juzgada el pasado año por el tribunal compuesto, además de por el mencionado, por los profesores D. Ignacio Henares Cuéllar y D. Antonio Moreno Garrido, a quienes desde aquí, dirijo mi agradecimiento.

Partíamos en nuestro trabajo de ciertos presupuestos que es preciso exponer aquí aunque de manera sumaria. En primer lugar y en línea con los presupuestos de Gombrich, dábamos especial importancia al análisis del contexto de la obra de arte, lo que nos iba a proporcionar un correctivo si no exacto, si muy objetivo de todas las aproximaciones que se hicieran al significado, inducidos sólo por ideas preconcebidas, prejuicios subjetivos y por todas las elucubraciones muchas veces gratuitas que se generan del intento de interpretación que parte exclusivamente del estudio de los símbolos¹. El bagaje de cultura simbólica del investigador, así como su dominio de los presupuestos culturales de la época, deben proyectarse en función del contexto, alimento al fin y al cabo de la intención que subyace a la confección del programa iconográfico. Se trataba pues, como primer punto de partida, de detenernos en lo que constituyó la Real Chancillería como institución.

El segundo presupuesto del que partíamos, era el del carácter público del edificio que iba a reforzar la configuración del programa por medio de tópicos, demostrando así su fidelidad a la cultura del momento, abastecida, en lo que a la confección de programas respecta, de ciertos convencionalismos firmemente enraizados en lo que Gombrich llamó, “el respeto renacentista por los textos canónicos de la religión y de la Antigüedad”². En tal sentido, el concepto del decorum, postulado central y a la vez tiránico de la estética del Renacimiento, así denominado por Schlosser³, constituye un dato de fundamental importancia ya que va a presidir los primeros intentos de ofrecer prontuarios iconográficos en el siglo XVI, tales como el de Armenini o el de Lomazzo: en este último, encontramos una de las primeras aportaciones a la iconografía del palacio de la justicia y por tanto, un utilísimo punto de referencia.

Antes de entrar en el estudio de la iconografía de la puerta de la actual Sala de lo Civil, es preciso subrayar el interés de las seis puertas del palacio, sus más generosos soportes iconográficos, que no es ni mucho menos accidental. El recurrir al contexto, o sea, al estudio institucional de la Chancillería, nos confirma en primer lugar, la coincidencia del número de puertas existentes, con el número de salas en que estaba estructurada la Real Chancillería: cuatro de lo Civil, una del Crimen y otra de Hijosdalgo, lo

que induce a suponer que, lógicamente, cada una de estas puertas pertenecería a cada una de las salas mencionadas, y como un indudable elemento ennobecedor de las mismas. Con ser notoria la importancia de las puertas en lo que a su funcionalidad respecta, como elementos de apertura o clausura de los distintos ámbitos jurisdiccionales, su especial singularidad residía en los valores institucionales que comportaban, ya que íntimamente asociado a ellas, existía un funcionariado específico, los porteros de cámara, cargo entre ujier y camarlengo, con funciones protocolarias. Entre éstas, tenían especialmente asignada la de guardar las puertas de las salas en el momento en que se celebraba en ellas la Audiencia⁴. Se comprende que cargos tan peculiares como el de los porteros de cámara, cuyo nombramiento dependía exclusivamente del rey, hubiesen sido provistos de un dignísimo marco en estas puertas, ante las cuales ejercerían sus protocolarias funciones.

La puerta de la actual Sala de lo Civil, elegida como objeto de estas líneas, constituye sin duda el soporte iconográfico más rico e interesante de todos los que constituyen el programa iconográfico integral del palacio de la Real Chancillería. Al mismo tiempo, las imágenes de sus cuarterones ofrecen un compendio de los enunciados que se van a desarrollar en la iconografía del palacio, desde la fachada hasta los tondos del patio, pasando por las otras cinco puertas, los arcos de acceso a la escalera o los ricos moldurajes de las ventanas de la misma.

La existencia y especificidad de un discurso iconográfico recogido en las tallas de estas puertas, se ratifica con un análisis somero de los temas empleados. Por una parte, imágenes representadas dentro de la más convencional ortodoxia iconográfica, y que hay que presuponerlas derivadas de modelos preexistentes; por otra, las que ofrecen mayor ambigüedad iconográfica, dificultando por tanto su identificación, y que son, sin duda, libres reelaboraciones personales, y también transcripciones plásticas de fuentes literarias; recursos a los que se acudió al no disponerse de prototipos plásticos, evidenciando su inclusión en el discurso iconográfico, como sintagmas necesarios en la configuración del mismo.

Hay que señalar también que la lectura del programa iconográfico de esta puerta, se condiciona por la estructura del soporte, un gran damero en el que cada imagen se encasilla sin relación especial con la inmediatamente contigua; por tanto, no existe una estructura narrativa, sino una sucesión interrumpida, aunque no inconexa, de datos precisos expuestos de cuatro en cuatro en registros horizontales.

En cuanto al estilo de estas tallas, hay que confirmar la atribución que Gómez-Moreno hiciera a la escuela de Siloé⁵, basándonos para ello, en la presencia en ellas de pequeñas peculiaridades características de la obra del maestro, tales como las peanas sobre las que posan las figuras, talladas como si fueran lajas pizarrosas, y en las breves concesiones que se hacen al paisaje, *los característicos troncos* de nudosas cicatrices, típicamente siloescos.

Pasemos al análisis detallado de cada imagen.

I. VICIOS Y VIRTUDES

PAUPERTAS. (Ver ilustración n.º 1)

La Pobreza ya existía personificada en la mitología romana y con unas connotaciones del todo desfavorables, siendo como era, hija de la Noche, de la Pereza y de la Ociosidad, y hermana del Hambre.

Virgilio la sitúa habitando el vestíbulo del orco, junto al Llanto, el Remordimiento, la Vejez, el Miedo, el Hambre, la Muerte, el Sufrimiento, el Sueño y los placeres perversos del alma⁶.

La iconografía de nuestra Paupertas, subraya esas connotaciones negativas: una mujer arrodillada llevándose una mano a la cara y la otra tendiéndola a lo que parece ser un pequeño cesto. Tras ella asoma la silueta de un asno, con una expresión un tanto estúpida. La posición de los brazos resulta algo inexplicable, sobre todo la del derecho, dejando abierta cierta incertidumbre sobre la acción que ejecutan sus manos. Estas inconcreciones expresivas, pudieran ser deficiencias ocasionadas por una libre elaboración del tema, sobre esquemas formales preexistentes, ya que la disposición de sus brazos coincide puntualmente con la que adoptan los de las imágenes de los Evangelistas de esta misma puerta. El llevarse la mano a la cara en acción de apoyar sobre ella la cabeza, es un tradicional símbolo de la acidia⁷. La acción que ejecuta con la obra mano, es susceptible de ser interpretada como un acto de rascar el suelo en busca de hierbas con las que procurarse el alimento necesario, imagen recogida en numerosos tratados sobre iconografía, y que ha gozado de tanto éxito como la anterior, pero que no corresponde exactamente a la Pobreza, sino al Hambre, consecuencia al fin y al cabo de aquélla. Su fuente literaria la descubrimos en Ovidio, quien refiriéndose a aquél, dice que arrancaba con las uñas las escasas hierbas de un campo pedregoso⁸, actividad que por extensión se hizo aquí distintivo de la Pobreza.

El asno ha sido considerado tradicionalmente, con las excepciones de su presencia en pasajes del Nuevo Testamento, como un animal perezoso, tozudo y necio, y en tal sentido se justifica su presencia junto a la Pobreza. A título de ejemplo, y como confirmación de las consideraciones negativas vertidas sobre el equino, recuérdese el castigo recibido por el rey Midas, según el relato de Ovidio; la metamorfosis que como condena recibió Lucio, el protagonista del Asno de oro de Apuleyo; o incluso el episodio del legendario asno de Buridán. En el siglo XVI, el curriculum del asno se enriqueció con las aportaciones peyorativas de Valeriano y Ripa, que lo asociaron explícitamente con la ignavia y la acidia respectivamente; y uncido, figuraría en el carro de la Pereza que pintase Pieter Coecke van Aelst o en el de la Pobreza, cuyo triunfo pintara Holbein⁹.

YRA. (Ver ilustración n.º 2)

La Ira está representada por una mujer que se cubre con un casco alado y que viste atuendo militar. Acomete con la espada que empuña en una de sus manos, mientras que se protege con el escudo que sostiene con la otra. A sus lados asoman las cabezas y garras de dos animales, el de la derecha, un león; la naturaleza del otro, resulta de difícil precisión.

La espada desnuda es un tradicional atributo de este vicio, y ha sido explicado como síntoma visible de sus virulentas reacciones: "la ira subito porge la mano al hierro"¹⁰. El casco alado parece tratarse de una licencia, pues es prerrogativa iconográfica exclusiva de Mercurio, el mensajero olímpico. El origen del león como atributo de la personificación de la Cólera, ha sido detectado por Tervarent: el felino era el atributo del colérico, es decir, de uno de los cuatro temperamentos con que los astros dispensan a los hombres; de aquí pasó por extensión a serlo de la Cólera y de la Ira¹¹. Resulta difícil desvelar la identidad del otro animal si nos atenemos exclusivamente a su tosca y desafortunada representación. Podemos sin embargo determinarla con la ayuda de cualquier tratado o diccionario de iconología. Se trata de un oso, animal que desde la Edad Media ha sido relacionado por su violento temperamento con la Ira¹².

ESPEs. (Ver ilustración n.º 3).

La Esperanza dirige la mirada y sus manos hacia un sol que se ubica en el ángulo superior izquierdo del cuarterón. Una enorme ancla atraviesa los pliegues de su vestido, y tras sus espaldas, asoma la figura de un pájaro. La iconografía de nuestra esperanza está muy próxima a la virtud del mismo nombre que pintaran en el Peinador de la Reina, Julio Aquiles y Alejandro Mayner: de perfil, con la cabeza y brazos alzados y juntando las manos, cuya peculiar disposición de los dedos, se revela como un “tic” de ascendencia manierista. *La postura de la Esperanza* con las manos y ojos dirigidos hacia el cielo y concretamente hacia el sol, símbolo visible y tradicional de la divinidad, revela la ascendencia iconográfica italiana de esta imagen. El ancla asociada a la Esperanza, goza de una tradición multisecular; ya el primitivo cristianismo la adoptó en su iconografía, apareciendo en el cementerio de priscila, relacionada con la palabra *ἐλπίς*—esperanza—¹³. Como atributo de la Esperanza, el ancla encuentra su justificación en palabras de S. Pablo, en su epístola a los Hebreos: “tenemos, la Esperanza como segura y firme ánclora de nuestra alma, y que penetra hasta el interior del velo, adonde entró por nosotros como precursor de Jesús”¹⁴. Palabras que por otra parte, nos explican la extraña posición en nuestro relieve del ancla, atravesando con su brazo el vaporoso vestido de la virtud.

Es difícil precisar la naturaleza ornitológica del ave que aparece esculpido junto a la virtud. Revisando la iconografía medieval de la Esperanza, y en concreto las heterodoxas ilustraciones del Manuscrito de Aristóteles de la Biblioteca de Rouen, fechados por Emile Mâle en el último cuarto del siglo XV, esta virtud figura teniendo en una de sus manos, una colmena, en la otra un arado y tres hoces, y sentada sobre una jaula. Unos años más tarde, en un grabado de los emblemas de Alciato, el de “*Illicitum non esperandum*”, y concretamente a partir de la 2.ª edición de Augsburgo, de 1543, la imagen de Rouen sería adoptada aunque segregándole algunos atributos; sin embargo, el motivo de la jaula encerrando un pájaro se conservó como forma conveniente de incorporar el cuervo al que aludía el poema de Alciato que acompañaba la ilustración. En otra xilografía que ilustraba los versos del otro emblema que Alciato dedicaba a la Esperanza, el titulado “*In simulacrum Spei*”, el cuervo aparece liberado de su jaula, ya inexistente. La influencia que los Emblemata ejercieron con su pronta y vasta difusión convirtieron al cuervo en el atributo de la Esperanza, con una generalizada aceptación. La fuente literaria que vinculaba el cuervo a la Esperanza, la proporcionaba ya Suetonio en su Vida de Domiciano, pero hasta los grabados de los emblemas alciatianos, no encontró su más decidida formulación plástica¹⁵. El ave que acompaña a nuestra Esperanza, podría tratarse pues, de un cuervo, incorporado por la influencia de Alciato, traducido muy tempranamente en España por Bernardino Daza Pinziano en 1549.

FIDES. (Ver ilustración n.º 4)

La Fe está representada por una matrona recatadamente vestida que sostiene en una mano un crucifijo y en la otra un libro cerrado que se identifica con la Biblia. Este es probablemente, como sostiene Didron, el más antiguo de los atributos de la Fe, constatándose su presencia junto a ella, en un relicario esmaltado procedente de la Abadía de Saint-Ghislain, y que parece datar de fines del siglo XI¹⁶. Respecto al crucifijo, éste ya figuraba en manos de la Fe en las esculturas de las catedrales góticas francesas junto con el cáliz, alusiones ambas a la creencia en el sacrificio de Cristo, siendo ambos retomados por Italia como omnipresentes atributos de esta virtud, cuando ya tendían a desaparecer en Francia¹⁷.

Este primer registro de cuarterones nos ofrece pues, una confrontación de virtudes y vicios, idea que se remonta a las formulaciones de Tertuliano en su *De Spectaculis*, y de Prudencio en la *Psychomachia*, y que ha sido expresada de un modo directo a través del combate personal entre ambas partes, o bien de una manera más indirecta, en una simple oposición de ambas personificaciones aisladas sin formar parte de la misma escena. Este segundo caso es el que nos ocupa, y podemos rastrear sus precedentes ya desde el siglo XIII en los relieves de las catedrales del gótico francés.

II. EL TRIUNFO DEL BIEN SOBRE EL MAL

EL ARCANGEL. (Ver ilustración n.º 5).

En el primero de los cuarterones del segundo registro horizontal se representa un personaje alado, vestido con indumentaria clásica, posado sobre el cuerpo de un dragón de cuatro cabezas.

A pesar de que los atributos iconográficos no son muchos, ni siquiera los mínimamente habituales en la iconografía tradicional del personaje, el dragón y sobre todo las alas, son suficientes para permitir su identificación. Se trata del arcángel San Miguel, representado triunfal sobre Satanás personificado en el dragón, con el que libró batalla en el cielo y al que una vez vencido expulsaría, precipitándolo en la tierra; episodio narrado en el Apocalipsis.

El tema del héroe triunfando sobre el dragón, ha sido un tópico ancestral muy barajado en las religiones de las más distintas culturas, y del que nos quedan abundantes testimonios en imágenes literarias y plásticas. En todas ellas ya se trate de Apolo, Hércules, Perseo, Sigfrido, Sigurd, San Miguel o San Jorge, el combate librado con el monstruo ha venido interpretándose siempre como la formulación indefectible y esterotipada del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio. Esta imagen, la del vencedor del dragón, lograría alcanzar gracias a la comprensión universal de su significado, una larga existencia, al ser acogida con predilección por los emblemistas; Ripa por ejemplo, en su *Iconología*, se valdrá de ella con insistencia para ilustrar el principio de la virtud.

Es bajo la advocación de archiestratega celestial, cómo San Miguel ha sido más frecuentemente representado, con sólo ligeras variantes iconográficas, derivadas de las distintas reflexiones que cada época ha elaborado sobre el arcángel. Las más sensibles podemos registrarlas en el transcurso de la Edad Media. En el románico, San Miguel aparece con sus invariables atributos, pero y a diferencia de las representaciones de siglos posteriores, su atuendo, desprovisto de connotaciones militares, se limita al de una simple túnica. En los siglos siguientes, el arcángel revestirá un aspecto bien distinto, impuesto por los ideales de la caballería imperantes. Efectivamente, de su calidad de aguerrido condestable de las milicias celestes, era obvio que se desprendieran lógicas consideraciones caballerescas sobre el santo en una época como la bajomedieval, en la que el tema del caballero revestía especial importancia. San Miguel se convertirá así, en patrón de caballeros y maestros de armas¹⁸. Ello tendría su evidente plasmación en la iconografía gótica del arcángel, tendiéndosele a representar con un aspecto eminentemente marcial, luciendo arnés completo, protegiéndose con el escudo y blandiendo espada o lanza¹⁹.

En las representaciones sobre todo italianas que el Renacimiento nos ha legado del santo, su carácter de aguerrido militar se atempera, dulcificándose, y adquiriendo una apariencia efébrica. Así le pintan Piero della Francesca, Mateo, Botticelli, Perugino, Ghirlandaio y Rafael, entre otros.

De esta breve incursión por la iconografía medieval y renacentista del arcángel, podemos concluir que las variantes iconográficas derivadas de cambios conceptuales, son mínimas, pues los atributos que con una tradición secular vienen adjudicándose a su imagen, o sea, la balanza, la banderola, y sobre todo las alas, la lanza o la espada y el diablo con apariencia antropomorfa o lacertiforme, permanecen omnipresentes e invariables.

Por otra parte, puede afirmarse que prácticamente la totalidad de las imágenes de San Miguel en las que aparece asociado al dragón, remitiendo por tanto al episodio apocalíptico, lo presentan en el momento climax de la batalla, atravesando al monstruo con su lanza o bien asestándole un tajo con la espada, permitiéndose como única variante la de que el combate se desarrolle en tierra en lugar de en el aire.

Enfrentándonos con estas conclusiones a la imagen que nos ocupa, su iconografía no deja de evidenciarse heterodoxa, si no extraña. Llama la atención por una parte, la depuración de atributos, apenas las alas y el dragón. Por otra, sorprende el hecho de que el momento escogido en su relación con el monstruo, no sea el del combate en su punto álgido, que es el infaliblemente acogido en las representaciones del arcángel. Este, es aquí representando adoptando la postura típica del vencedor, pisando al monstruo vencido; postura que es, por otra parte, prerrogativa iconográfica de la Virgen.

De todo ello podemos inferir que la imagen de nuestro San Miguel carece de precedentes iconográficos concretos, pudiéndose tratar de una elaboración libre y personal, poco erudita. Ello vendría refrendado también por algunas debilidades que presenta la composición, tal como la inexistencia de una relación emocional entre arcángel y reptil, entre vencedor y vencido, que deja en evidencia el ensamblaje demasiado fácil de ambas figuras; reconstrucciones además, pocos fieles y poco atentas a modelos iconográficos. El arcángel mismo, quizás por un alarde de virtuosismo del escultor en la factura de pliegues, ha mudado el atuendo de guerra que aún seguía manteniendo en las representaciones renacentistas, por la túnica y la toga de magistrado consular; siendo el único nexo que mantiene con sus homónimos del Renacimiento, la pose elegante y su pretendida belleza apolínea, un tanto frustrada por la desproporción existente entre cabeza y cuerpo. La reconstrucción figurativa del dragón, resulta bastante menos afortunada. Su ingenuidad rayan en la simpleza, es una mezcla de inhabilidad y resabios goticistas, que entran en conflicto con el decidido renacentismo del arcángel. Su anacronismo resulta manifiesto, pues ya desde finales del gótico, el diablo va superando su forma animal entrando en un proceso de antropomorfización del que, y aún conservando rasgos de su anterior apariencia monstruosa, saldrá revestido de un aspecto netamente homínido.

El significado intrínseco de esta imagen en el contexto del palacio de la Chancillería, puede esclarecerse revisando la misión que la tradición cristiana, en línea con sus fúnebres prerrogativas de psicopompo, convino en atribuirle: la de pesar en la balanza del Juicio Final, las almas de los muertos. Aparte de este oficio sagrado, existe otro argumento que viene a respaldar la relación del arcángel con la justicia y que proporciona el Padre Juan Eusebio de Nieremberg, al afirmar que el arcángel sería el encargado de dar la Ley al pueblo hebreo en su calidad de mensajero divino²⁰.

No podía faltar por tanto, en el palacio de la justicia, una alusión al Juicio de los juicios, una referencia a la justicia divina, que encontramos perfectamente formulada en la imagen de San Miguel, el ángel exterminador que preside el Juicio Final.

LA DONCELLA DE LA SERPIENTE (Ver ilustración n.º 6).

Inmediata a la talla del San Miguel, se representa una figura de extraña iconografía; se trata de una mujer arrodillada, en uno de cuyos brazos se enrosca una serpiente a la que sujeta con sus manos, no se sabe si dominándola o simplemente sujetándola. No cabe duda de que la imagen carece también de prototipo iconográfico alguno, y que fue libremente elaborada a partir de unas muy vagas directrices.

Sin más datos que los de una mujer y una serpiente—ni siquiera podemos saber si su postura adquiere el valor de rasgo iconográfico—, el campo de posibilidades para su identificación se presenta, ciertamente muy amplio. Por otra parte, la inexpresiva relación emocional entre la doncella y el ofidio, nos dificulta aún más esta labor.

Si sostuviera la serpiente evidenciándola tan sólo como su atributo, pudiera ser identificada como la Prudencia, la Dialéctica o incluso la diosa Minerva. Sin embargo, esta última es desestimable, pues algunos de los rasgos de su familiar iconografía, serían deliberadamente introducidos, cosa que no sucede. Tampoco parece tratarse de la Dialéctica, siendo la serpiente un atributo de cierta rareza en su iconografía.

Si la relación existente entre mujer y reptil, fuese la del sometimiento de ésta por aquélla, estaríamos seguramente ante la imagen de Santa Margarita.

La cuestión se cifraría en decidir el dilema apostando por la personificación de la Prudencia o por la Santa. Como todas las imágenes emparejadas que aparecen en los registros horizontales de cada hoja de la puerta, constituyen afirmaciones sobre un mismo tema, no sería improcedente identificar a la doncella con santa Margarita, que según el relato de Santiago de la Vorágine, libró arduos combates con el demonio, sintomáticamente también, revistiendo éste la forma de reptil; identificación que vendría apoyada y condicionada por la presencia contigua del San Miguel²¹.

No extrañe que, de tratarse de la Santa, no se le haya provisto del nimbo o aureola, como sería lo procedente dada su condición; pero tampoco lo lleva su compañero, y además como todas las figuras de esta puerta que carecen de modelos figurativos determinados, las licencias iconográficas no van a escasear. Su misma ambigüedad, oscilante entre la Prudencia y aquélla, estaría posiblemente en la base del origen iconográfico de la imagen. De todos modos, debemos esperar al estudio de los dos relieves adyacentes, por si arrojasen luz sobre la pretendida identidad de “la doncella de la serpiente”.

COMBATE HERCULEO. (Ver ilustración n.º 7 y 8)

Los dos cuarterones siguientes son los únicos que recogen un episodio relatado en dos secuencias. En la primera de ellas, dos personajes enfrentados parecen dialogar en expectante actitud. Uno de ellos, el de más corta estatura, va ataviado con indumentaria militar romana; sostiene una espada que parece presta a ser desenfundada. El otro personaje, bien definido por sus atributos, se trata de Hércules que aparece adoptando una actitud de paciente y tranquila escucha. En el segundo episodio, el estatismo de la composición anterior se ha trocado en una violenta y calculada confrontación de diagonales; las consecuencias de la apacible conversación—ya insinuadas en la amenazante actitud del personaje inidentificado, puesta su mano en la espada—, han sido las de una aparatosa pelea cuerpo a cuerpo, prescindiendo del uso de las armas; en ella, Hércules claramente doblaba a su adversario.

Evidentemente para desentrañar el episodio hay que proceder a la identificación del personaje vencido, tarea indudablemente ardua, ya que la existencia del semidios constituyó una kilométrica carrera de victoriosos combates, siendo casi interminable, la lista de sus víctimas y vencidos.

De todos modos la escena en cuestión proporciona unos criterios selectivos que pueden aplicarse a esa larga lista reduciéndola considerablemente. Estos criterios son los siguientes: se trata en primer lugar, de un combate a cuerpo en el que Hércules no utiliza su arma preferida, la maza y por otra parte, ese combate no concluye con la muerte de su adversario, sino con su sometimiento. La determinación del episodio se dificulta por cuanto no se trata de ninguno de los famosos doce trabajos, invariablemente presentes en la secular iconografía hercúlea. Hay que pensar por tanto que se trata de la reconstrucción específica de un tema a partir de un texto literario, y lo que resulta palmario es que este tema, expuesto en tales términos, está ausente de la iconografía del héroe.

Con estos presupuestos, y teniendo en cuenta otro criterio selectivo como es el de la conversación previa como primera fase del episodio, llegamos a la conclusión de que el personaje en cuestión es Aqueloo, y el tema, la disputa con Hércules por la mano de la bella Deyanira.

El relato lo depara Ovidio, poeta que gozó de enorme éxito en el Renacimiento, como manantial inagotable de soluciones para pintores y escultores.

El episodio tal como nos lo cuenta Ovidio por boca del mismo Aqueloo, se estructura también en dos momentos, igual que su representación esculpida. El primero constituye la exposición por Aqueloo de sus derechos como pretendiente, aprovechando la ocasión para insultar al héroe: “ese Júpiter de quien tan orgulloso proclamas que es tu padre, o no es tu padre en modo alguno o si lo es, resulta culpable que lo sea. Cuantas veces te jactas de que es tu padre, otras tantas convences a tu madre de adulterio. Escoge entre decir que Júpiter no es en realidad tu padre o admitir que viniste al mundo como resultado de un desliz”. Después de esto, Aqueloo prosigue—el episodio se configura como el relato que éste hace de sus penas a Teseo—: “Hércules me estaba contemplando amenazante mientras yo hablaba”. Palabras muy significativas por cuanto describen la primera escena esculpida, en la que la agresión verbal de dios río Aqueloo, se expresa mediante la amenaza de desenfundar la espada; y el paciente silencio de Hércules por su expectante postura.

Inmediatamente y desafiando Hércules a su rival, se inicia un combate realmente acrobático y difícil que tendría tres momentos; uno en el que Aqueloo conserva su aspecto humano, el segundo en el que se metamorfosea en serpiente, y un tercero en el que asume la forma de un toro. Fue obviamente la primera de estas fases del combate la que se ha representado tallada, y que Aqueloo narra minuciosamente; se presenta como una confrontación igualada de las fuerzas de ambos personajes hasta que Hércules “se deshace de mi abrazo, desata mis brazos que le atenazan y (necesario es confesar la verdad), empujándome con su mano me hace girar al instante y se pega a mi espalda con todo su peso. Si puedes creerme (y ahora no busco la gloria con falsas palabras), me parecía haber sido aprisionado por una montaña. Sin embargo, y a duras penas, interpose mis brazos de los que manaba abundante sudor y con facilidad deshice los fuertes nudos de mi pecho. Me acosa, hallándome sin aliento, e impide que recobre fuerzas y... mi rodilla tocó la tierra...”²². Es este el momento que recogen las tablas del segundo tablero en las que efectivamente, Hércules hace virar violentamente el cuerpo de su adversario, que ahora le da la espalda, empujándole con su rodilla, al tiempo que aquél interpone sus brazos pugnando por deshacerse del empuje del héroe que lo tiene clavado de rodillas en el suelo.

Por supuesto, la propuesta fuente literaria, como modelo iconográfico, presenta algunas debilidades tales como el atuendo marcial del vencido; aunque también es cierto que el único dato sobre el aspecto que revestiría el dios río, es bien escueto e impreciso, deduciéndose de las siguientes palabras: “arrojé la verde vestidura de mi cuerpo”.

De todos modos hay que tener en cuenta –como afirma Gombrich– que una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente ha de darlos una imagen, por lo cual un mismo texto puede ser ilustrado de incontables maneras. Y además –sirva como defensa de lo expuesto– Gombrich concluye que si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, el análisis iconográfico habrá demostrado lo que pretendía²³.

Atendiendo a las cuestiones de significado, debemos reconocer que en estas imágenes no se trata, como sucede en los tableros inferiores de esta misma puerta, de la representación convencional de Hércules; no podemos por tanto aventurar interpretaciones genéricas que sólo estarían permitidas por esa misma exposición estereotipada del motivo. El tema representado es demasiado específico y requiere la deducción de unos significados particulares; para ello hay que recurrir inevitablemente a las interpretaciones literarias existentes sobre el combate de Hércules y Aqueloo; Villena nos ofrece precisamente una muy interesante; para él la clave de este episodio está en Deyanira, la princesa que ambos contendientes se disputan, y que según él significa la vida virtuosa. Villena interpreta el episodio como una suerte de *psychomachia* que el hombre virtuoso libra con un mundo que con sus tentaciones pretende sustraerle a la virtud²⁴.

El arcángel, con el demonio vencido a sus pies y Hércules, con Aqueloo a los suyos, constituyen evidentes ejemplos sobre la confrontación de fuerzas antagónicas con el triunfo de las bienhechoras. Por tanto, no sería improbable identificar a “la doncella de la serpiente”, con Santa Margarita, que como ya vimos, también tuvo sus contradicciones con el demonio encarnado en reptil, y de las que salió airoso.

Así, la Santa –de quien Santiago de la Vorágine diría que vivió siempre impregnada de enorme sentido de la justicia–, el arcángel –presidente del Supremo Juicio–, y el héroe tebano –cuya relación con la justicia expondremos más adelante–, constituirían en armónica concatenación, una reflexión sobre la idea del triunfo del bien sobre el mal, en el contexto de una institución que se decidía en la resolución de este logro.

III. LEGISLADORES CRISTIANOS Y PAGANOS

SAN MARCOS. (Ver ilustración n.º 9)

Las dos primeras imágenes del tercer registro horizontal de cuarterones, corresponden a los dos Evangelistas, San Marcos y San Juan.

San Marcos es representado de medio cuerpo y respetándose los convencionalismos fisonómicos tradicionales en su iconografía. Con una mano sujeta el extremo de un pergamino desenrollado, en el cual escribe con la pluma que sostiene en la otra. En el ángulo inferior derecho, asoman la cabeza, alas y garras de un león.

La derivación de esta talla, así como la de San Juan, de prototipos plásticos, es indudable.

El león, el toro, el águila o el hombre, alados o no, los símbolos de los cuatro Evangelistas, tienen su origen, ya se sabe, en la visión del profeta Ezequiel. San Jerónimo sería quien justificase esta asignación en base a ciertas analogías susceptibles de ser establecidas entre los cuatro símbolos y los contenidos de los cuatro evangelios.

Con el león se aludiría según San Jerónimo, al potente grito de predicación, casi como un rugido, de San Juan Bautista en el desierto anunciando al Salvador; episodio con el que se inicia el evangelio de San Marcos.

SAN JUAN. (Ver ilustración n.º 10)

Con la cabeza vuelta hacia un lado, San Juan, representado bajo los rasgos de un hombre joven de cabellos largos, sostiene con una mano un libro en el cual escribe.

Bajo sus manos, un águila con las dos alas exployadas. El ángulo inferior izquierdo del cuarterón lo ocupa un tintero de caras poliédricas; y el superior izquierdo, una convencional representación del sol, hacia el cual dirige su mirada el Santo.

El águila ha sido interpretada como una alusión simbólica a la espiritualidad del evangelio de San Juan, el más atento a destacar la dimensión divina de Cristo²⁵.

Desde la Edad Media es tenida por el ave que vuela más alto y la única que osa posar su mirada en el sol; ideas que se recogen por ejemplo en el *Speculum Ecclesiae* de Honorius d'Autun—una recopilación de sermones para las principales fiestas del año—²⁶.

Estas reflexiones sobre la reina de las aves, concurrieron en hacer de ella un símbolo de la contemplación en estrecha relación con su asociación a San Juan Evangelista. El poder de la mirada del águila, en el que se deleitaron los bestiarios medievales, era concretado más o menos en estos términos: no solamente el águila puede con su vuelo alcanzar el mismo cielo, sino que además es capaz de contemplar de frente y de cerca el astro sol²⁷. Esta prerrogativa sensorial del águila hallará incluso eco, en la *Comedia* de Dante, cuando al contemplar éste a Beatriz en el Canto Primero del Paraíso, vuelta hacia el lado izquierdo mirando el sol, exclama: “jamás lo ha mirado un águila con tanta fijeza!”²⁸.

El detenernos en estas fabulosas reflexiones que sobre el águila elucubró la Edad Media, tiene su importancia por cuanto nos va a permitir identificar como rasgo iconográfico lo que a simple vista pudiera pensarse vacío de significado: el que el evangelista vuelva su cabeza, dirigiendo la mirada hacia el sol.

Se trata pues de la asunción por el Santo del privilegio iconográfico más significativo del águila; y además, como el sol constituía la tradicional representación simbólica de Dios, el contemplarlo se interpretaba como un acto de percepción de la luz intelectual, lo que por otra parte venía a ser muy conveniente para San Juan, el patrón de teólogos y escritores.

Entrando en el significado último de estas dos imágenes, o sea en el sentido que su presencia adquiere en este contexto, el uso del diccionario iconológico, nos depara en estos dos motivos, aportaciones interesantes aunque por supuesto, en absoluto concluyentes. San Juan, aparte de otros muchos patronazgos deducidos de su vida y milagros, detenta el de los teólogos y escritores²⁹. Los de San Marcos,

resultan más significativos ya que se adscriben a él, una parte del funcionariado de la Chancillería: los notarios y escribas. El Santo había sido reclamado como patrón de estas corporaciones, debido a la tradición que considerándole hijo espiritual de San Pedro y discípulo suyo por su formación doctrinal, le asignaba el papel de secretario o amanuense de aquél, bajo cuyo dictado San Marcos escribiría su evangelio³⁰.

De todos modos el significado de la presencia de los Evangelistas en los tableros de esta puerta del palacio, es bastante más obvio de lo que pudiera pensarse: en una época en la que la administración de la justicia revestía cierto carácter sagrado; en una institución como la Real Chancillería, cuya más alta jerarquía la ocupaba un prelado, no podía excusarse una referencia a los compiladores de la Nueva Ley, es decir, de los “cánones del Nuevo Testamento”. En este sentido, no se olvide que Lomazzo, propendría en el secto Libro de su Trattato, el tema bíblico para ser representado en los lugares donde se administra la justicia³¹.

Respecto a los patronazgos aludidos, sin duda se debieron tener en cuenta, pero como un criterio a la hora de seleccionar de entre los cuatro Evangelistas, los dos requeridos.

LAS DIOSAS, LOS FRUTOS Y LA LEY. (Ver ilustración n.º 11 y 12)

Contiguos a los Evangelistas, tenemos dos figuras femeninas talladas cada una en un tablero; ambas presentan la misma característica: una simplificación de atributos que dificulta su identificación. La figura de la izquierda, levanta con una mano un pequeño cuerno de la abundancia y su brazo izquierdo cae paralelo al cuerpo, sujetando un pliegue del vestido; es en definitiva, una conocida imagen que tiene en Granada un claro precedente, en una de las figuras esculpidas en la más conocida de las portadas del patio del castillo palacio de la Calahorra, inspirada directamente en uno de los dibujos de la escuela de Ghirlandaio, recogidas en el Códice Escorialensis³².

La relación entre la cornucopia y la abundancia se remonta a la mitología, existiendo dos versiones que recoge Ovidio. Una en los Fastos, donde lo identifica como el de la cabra Amaltea, que amamantaría a Zeus en su infancia; y la otra, en las Metamorfosis, reconociéndolo como el cuerno que Hércules, en su combate con Aqueloo le quebrara, cuando éste se metamorfoseó en toro.

La abundancia ya existió en la antigua Roma personificada en la diosa del mismo nombre, proveyéndosele ya de la cornucopia por atributo, siendo así visible en los reversos de numerosas medallas de época imperial. Son también muchos, los testimonios numismáticos romanos en los que se representa a una o varias mujeres que sosteniendo en una mano la balanza y en la otra el cuerno de la abundancia, ilustraban la leyenda: *Aequitas Augusti*³³. Dato de enorme interés ya que pone en relación la cornucopia con conceptos sinónimos de la justicia; y en esas imágenes está sin duda el origen iconográfico de las representaciones plásticas de divinidades de la justicia, tales como Temis y Astrea, o de alegorizaciones como las de la Equidad o la Ley.

El cuerno de la abundancia alternaría con otro atributo que no era sino un desdoblamiento suyo; una copa repleta también de frutos, que como aquél, venía a expresar el concepto de abundancia y sus múltiples derivados; desdoblamiento perfectamente comprensible puesto que esos conceptos venían formulados por la generosa concentración de frutos, con independencia de su recipiente. Marle ha recogido algunos ejemplos de esta sustitución de la cornucopia por la copa con frutos³⁴.

Por tanto, el personaje de la derecha que sostiene con su mano un cáliz rebosante de frutos podría ser identificado con cualquiera de las alegorías o divinidades ya mencionadas, la Ley, La Equidad, Temis o Astrea.

Lo mismo sucedería con su compañera, sin embargo, la cornucopia es por antonomasia símbolo de la abundancia y por tanto ha sido tradicionalmente concedida a la diosa Démeter –la Ceres romana–, divinidad de la agricultura, como su indefectible atributo. Identificar así a la doncella de la cornucopia tallada en esta puerta, con aquella diosa, sería correcto. Sin embargo, la asociación de Démeter o Ceres con el palacio de la justicia, está falta de un fundamento, que a modo de eslabón concatene a la diosa con la idea de la justicia.

Ese eslabón existe y en modo alguno quedó para la posteridad olvidado; lo hemos encontrado en Virgilio, en la Eneida, cuando se refiere a los sacrificios que según la costumbre, se ofrecían en honor de “la legisladora Ceres”³⁵.

Ovidio irá más allá de la simple concesión del epíteto al señalar en las *Metamorfosis*, que fue la primera divinidad que “dio... a los habitantes de la tierra... las primeras leyes”³⁶. En este carácter civilizador de la diosa, insistirá en otras dos obras suyas, los *Fastos* y los *Amores*³⁷. Estos testimonios de la Antigüedad, aluden a una advocación que Démeter recibió en Grecia y que se conservó en Roma, la de *Thesmoforos*, o sea, *Legisladora*, bajo la cual recibía culto en las *Thesmoforias*, fiestas cuya magnificencia rivalizaba en Grecia, con las *Panateneas*. En ellas se concedía la libertad a los detenidos por ligeras faltas, y los tribunales, el senado y toda clase de asambleas eran cerrados. Gebhardt, ahondando en esta peculiar faceta de la diosa, escribe: “arribuíanse a Démeter... la fundación de ciudades y la redacción de códigos... Explicaban otros el nombre de *Thesmoforias* diciendo que Démeter llevó a Eleusis las primeras tablas de la ley”³⁸. Estas atribuciones de la diosa de la agricultura, no pasaron desapercibidas para la iconología del Renacimiento. Así en la obra de Francesco Colonna, el *Sueño de Polifilo*, la misma escueta alusión de Virgilio es puesta en labios de la ninfa Polia, en el relato que sobre los carros triunfales hace al protagonista en el capítulo XV³⁹.

A mediados del XVI, Piero Valeriano, expone una breve pero valiosísima disgresión que pone en contacto a la diosa Ceres con la justicia, mediando el cuerno de la abundancia, el atributo de aquella: “la fertilidad y la gran abundancia de frutos es signo de Justicia... de aquí que Ceres sea llamada por los poetas, legisladora”⁴⁰.

Por último, en su *Imagini delli dei de gl'antichi*, Vincenzo Cartari, retomaba a Ovidio para señalar que la diosa fue la primera en dar leyes⁴¹.

Reconstruida la cadena que por medio de los “eslabones” apuntados reportaría al Renacimiento el conocimiento de esta peculiar advocación de la diosa agrícola, es evidente que sería de dominio común, al menos para los eruditos del siglo XVI, uno de los cuales, el que concibió el programa iconográfico de esta puerta, haciéndose eco de aquella asociación, quiso introducir aquí, en el contexto del palacio de la justicia, la imagen de la mítica legisladora.

De este modo, los cuatro argumentos del “tercer renglón” de este discurso, implicaría una reflexión a través de la concordantia oppositorum de cristianismo y paganismo, mediante la exposición confrontada de los datos figurativos que constituyen los evangelistas, compiladores de la Nueva Ley, y las personificaciones o divinidades de la Antigüedad asociadas a la justicia.

IV. LOS HOMBRES ILUSTRES (Ver ilustración n.º 13, 14, 15 y 16)

El siguiente registro recoge un tema recurrente en el palacio de la Chancillería, el de los hombres ilustres. Son cuatro bustos, tres masculinos y el otro de mujer, enmarcados por óvalos rematados por una pequeña cartela, sobre la cual está tallada la pequeña cabeza de un querubín. En la base, máscaras colocadas entre animales emparejados, leones en un caso, y pájaros en otro.

Solo dos de estos personajes se identifican por su nombre escrito en la pequeña cartela; se tratan de Catón y Porcia.

Frente a la concepción medieval de la Historia, restringida al mero relato o crónica de los hechos humanos, predeterminados por otra parte, por la Divina Providencia, surge ya en el siglo XIV de la mano de los primeros humanistas italianos, un concepto de la Historia en la que el hombre se constituye en su único protagonista, sintiéndose desde ahora forjador de su propia actuación humana. Por supuesto, el conocimiento de la Historia le iba a proporcionar un eficaz instrumento para su autoperfeccionamiento, y sobre todo el de la historia de la Antigüedad, que ya había contribuido con sus exempla a la edificación de la Edad Media, y que reforzaba ahora su persuasiva ejemplaridad como modelo. La lectura de los grandes hechos de los grandes hombres de la Antigüedad, suscitaba el deseo de imitarlos: “¿Qué hombre hay en el mundo tan bajo y de tan vil espíritu –se pregunta Castiglione– que leyendo los hechos de César, de Alexandre, de Scipión, de Annibal y de otros muchos no se encienda en un extraño deseo de parecelles y no tenga en poco esta vida de dos días por alcanzar la otra de fama perpetua, la cual, a pesar de la muerte, nos hace vivir mientras más va con más honra?”⁴².

En este sentido, Dante con la *Commedia*, Petrarca con *De Viris Illustribus* y los Trionfi, y Boccaccio con *De casibus illustrium virorum* y *De claris mulieribus*, contribuyeron a fijar y consolidar el tópico literario de los hombres ilustres, sólidamente respaldado por el Neoplatonismo ofreciendo en esas obras sendos repertorios de acreditadas celebridades, que hallarían su concreción figurativa, ya desde el siglo XIV, en las galerías de *uomini famosi* de palacios y edificios públicos italianos.

En nuestro país un somero vistazo a las obras de López de Ayala, Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar, Santillana, Juan de Mena, Juan de Padilla, o Fernando de Herrera, durante los siglos XIV al XVI, nos confirman una concepción de la Historia planteada en términos humanistas, así como el arraigo, también por la influencia de Italia, del tópico de los hombres ilustres que igualmente encontrara plasmación en programas artísticos que sería extenso mencionar.

Catón, un famoso personaje romano que acumuló a lo largo de su brillante carrera, los cargos de tribuno, cuestor, edil, cónsul y censor, ha sido desde siempre considerado como el prototipo de severidad, justicia y honradez. Su prestigio se reconoció en la misma Antigüedad; así, Virgilio nos cuenta que entre los temas con que Vulcano cincelase las armas de Eneas, “aparece Catón dictando leyes a los piadosos”⁴³; Alain de Lille, ensalzará en el siglo XII la encomiable misión cultural del romano⁴⁴; Boccaccio lo propone como ejemplo de varón firme⁴⁵, y Petrarca, le hará desfilar en su *Triumphus Fame*⁴⁶. Por su parte, nuestro Juan de Mena lo incluye en la “sexta orden” de Júpiter, o sea, la habitada por reyes, caballeros y personajes relacionados con la justicia⁴⁷. Y Castiglione dirá de él que fue “hombre de autoridad, de los antiguos y más estimados”⁴⁸.

Porcia es también asidua de los repertorios de famosos. Petrarca la incluye en el *Triumphus Cupidinis*; y en la calurosa defensa de las mujeres que Gaspar Gil Polo acomete en el Canto de Floris⁴⁹, Porcia es

propuesta como prototipo de Bondad. Cristóbal de Villalón, usando el mismo argumento de Petrarca, la recomienda como ejemplo de castidad, virtud de la que la romana dio sobradas muestras, con procedimientos ciertamente exagerados⁵⁰.

Sobre la idoneidad del tópico de los hombres ilustres, en el marco del palacio de la Chancillería, apenas merece la pena insistir. Este pequeño catálogo de insignes ejemplos que la Antigüedad proporcionaba, así como otros más amplios que también se acogen en el palacio, adquiriría la dimensión de un *speculum historiae*, profundamente aleccionador de la conducta humana.

V. LOS DIOSES

SATURNO (Ver ilustración n.º 17)

Otra de las imágenes cuya identidad nos viene revelada por una inscripción, es la de Saturno, ocupando el primer cuarterón del último registro.

Cubierta la cabeza con un morrión, barbado y semidesnudo, Saturno sostiene en una mano la guadaña y el uroboros, y con la otra, levanta a un niño en acción de llevarse a la boca, aludiendo al terrible episodio narrado en la Teogonía⁵¹, según el cual, el dios engulle a sus propios hijos atemorizado por el pronóstico pronunciado por Gea y Urano, que le sentenciaba que uno de sus descendientes le arrabataría el trono. Tras los pies del dios, asoma la figura de un macho cabrío recostado.

La imagen que nos ocupa de Saturno, es ilustrativa de las vicisitudes que los proscritos olímpicos sufrieron en su paso por la Edad Media, produciéndose una disociación de temas y motivos clásicos que sólo serían reintegrados a partir del Quattrocento italiano⁵². No obstante, cuando las imágenes de los dioses aparecieron en el nuevo panorama artístico, lo hacían mostrando, lo que Panofsky ha dado en denominar, una pseudomorfosis: “algunas de las figuras renacentistas fueron revestidas de un significado que, a pesar de su aspecto clásico, no había estado presente en sus prototipos clásicos, aunque hubiera sido presagiado por la literatura clásica”⁵³.

Si se toma como prototipo pristino de la imagen de Saturno el del mural de la casa dei Dioscuri de Pompeya, que presenta como únicos atributos el amplio manto que cubre su cabeza y la hoz que blande en una de sus manos, se constata una evidente transformación con respecto a este otro de Granada, bastante más complejo y generoso en atributos iconográficos. En la base de esta transformación estarían dos factores. El primero de ellos, puramente accidental, se originó con la confusión de dos palabras, *kronos* y *xronos*, con las que se designaba respectivamente, al dios griego que los romanos rebautizaron como Saturno, y por otra parte, al Tiempo. Este retruécano ocasionaría la identificación de ambos conceptos, desprendiéndose así sobre Saturno consideraciones connotantes de temporalidad. Este sentido tiene la dotación por Martianus Capella de un nuevo atributo a la imagen del dios: el uroboros, que venía a significar el año. Al mismo tiempo la hoz se vaciaba de sus explícitos contenidos de instrumento agrícola o de castración, en función de los cuales se le adjudicaba a Saturno como patrón de la agricultura o como alusión a la mutilación perpetrada a su padre Urano, convirtiéndola ahora en una referencia metafórica a la recurrencia del Tiempo, o como apuntaba Macrobio, a su poder destructor. Con este último significado, se revestía también el cruel episodio del dios devorando a sus hijos⁵⁴.

Por otro lado, la identificación de los dioses clásicos con los planetas, presente ya en el sistema mitológico celestial ideado por los griegos, y la creencia desarrollada posteriormente de que sus influencias determinaban el carácter y destino de los hombres, supuso la segunda aportación a la iconografía saturniana, con una serie de elecubraciones del todo desfavorables, que hacían de Saturno el más siniestro de los planetas. De este modo, a la iconografía del dios se incorporan los escabrosos episodios que hasta entonces se habían sólo recogido en la literatura: la castración de su padre y el devoramiento de sus hijos, siendo así representado en el siglo XIV, en las ilustraciones del Ovidio Moralizado y sus derivados⁵⁵.

Siguiendo a Panofsky, hemos explicado el origen de algunos de los atributos que presenta nuestra imagen; faltan sin embargo dos más en los que es preciso detenerse. Se trata del yelmo que cubre la cabeza del dios, y del macho cabrío que yace a sus pies.

El primero de ellos no deja de ser insólito. Si revisamos la iconografía secular de Saturno, podemos comprobar que la única prenda que cubre su cabeza es un simple velo. En algunas ocasiones también aparece ciñendo corona real, clara alusión a su condición de monarca celestial y terreno.

Saturno es un dios eminentemente agrario y las mismas implicaciones bélicas que hacen del morrión un atributo apropiado y usual en las representaciones de Marte y Minerva, lo descalifican en las de Saturno.

Una vez más, Panofsky ofrece una explicación a esta singularidad iconográfica que ya advirtió en algunas raras ilustraciones del dios. La clave reside en una clase de imágenes neotéricas, es decir, totalmente independientes de cualquier tradición clásica y que fueron libremente elaboradas a partir de fuentes exclusivamente literarias. Como resultado de este atenuamiento a descripciones verbales y no representacionales, era lógico que el desliz de algún error de transcripción ocasionase en la ilustración del texto trastornos iconográficos. Y esto es lo que sucedió con el yelmo de Saturno, que tendría su origen en los escritos de Miguel Escoto y sus numerosos seguidores, en los que debido a un error de lectura, la palabra “glaucó” del “caput glaucó amictu copertum” se interpretó como “galeatum”⁵⁶. Esta corrupción aparece documentada después de más de un siglo en la *Metamorphosis Ovidiana* de Berchorius.

Rastreando los textos de nuestros primeros mitógrafos, Juan Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria, no hallamos alusión explícita a esta singularidad saturniana⁵⁷. Sin embargo en la obra de Juan Pérez de Montalván, “Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos”, nos topamos con la siguiente indicación sobre la iconografía del dios: “Le pintan también en figura de un viejo amarillo, corcobado, mal vestido, quebrada una pierna, una guadaña en la mano con una culebra que se mordía la cola; y en la otra un niño, comiéndosele a bocados, cubierta la cabeza con un moriñ o capacete”⁵⁸.

Observación que resulta insólita por cuanto siguiendo como sigue las pautas iconográficas marcadas por Vitoria, Bocaccio y Cartari, no hallamos en ellos referencias al atributo guerrero de Saturno. Es una lástima que Pérez de Montalván, tan estricto y religioso en remitir a las fuentes en que apoya su erudito discurso, haga una lamentable excepción en su breve exposición sobre la iconografía del dios, privándonos con ella de la posibilidad de una investigación directa que posiblemente nos llevaría retrotrayéndonos, a ratificar las conclusiones de Panofsky. Sólo podemos pues, suscribirla y alegar que la

ilustración de aquel famoso error de lectura cometido en el siglo XIII, irradió con suficiente éxito en el tiempo y en el espacio como para arribar a la Granada del XVI.

En cuanto al macho cabrío, nada tiene que ver directamente con Saturno en cuanto dios; sólo se explica en cuanto éste es considerado exclusivamente como planeta, siendo entonces el caprino, la representación convencional del décimo signo del zodiaco, y a la vez del mes de Diciembre, en los que se inaugura el solsticio de Invierno. Capricornio es pues, lo que en astrología se denomina el domicilio de Saturno, o sea, el signo zodiacal que el planeta rige y preside, desarrollando sobre él y sobre los nacidos bajo su ascendiente, una especial influencia. La presencia de Capricornio junto a Saturno, arroja luz sobre el tipo de imagen que serviría de modelo al relieve que nos ocupa, probablemente una ilustración astrológica sobre el planeta.

Intentaremos ahora, aproximar una explicación sobre la presencia de Saturno en el palacio de la Chancillería, siendo preciso antes detenerse en algunas consideraciones.

Desde el último cuarto del siglo XV, Saturno, aquel infausto personaje de la Edad Media, de imprósperas y fatídicas influencias, experimentó una ennoblecida rehabilitación como consecuencia lógica de la glorificación humanística que recibió la melancolía, partir de presupuestos aristotélicos, quedando consagrada con la aureola de lo sublime. Saturno, asociado desde fuentes árabes del siglo IX con el temperamento melancólico, vino así, a ser restablecido. Plotino brindaba además a los filósofos neoplatónicos una justificación al entusiasmo por Saturno, siendo considerado por estos a partir de entonces, como representante y patrono de la profunda contemplación religiosa y filosófica⁵⁹.

Esta positiva revalorización del dios latino, encontraba su reafirmación en el mito de la Edad de Oro, que venía alcanzando desde muchos siglos antes, el valor de un tópico político instrumentalizado por la propaganda principesca⁶⁰. Las fuentes de este tópico las rastreamos ya en Hesíodo, Virgilio y Ovidio, que legaron la imagen de un Saturno convertido en un mítico monarca civilizador, bajo cuyo reinado la paz, la prosperidad y el bienestar, se extendieron en una dilatada Edad de Oro; un Saturno que introdujo la cultura y las leyes, o como prefería Ovidio, la justicia; una justicia tan perfecta que no precisaba de legislación codificada, ni de tribunales para ser mantenida⁶¹.

El legendario monarca y su mítico reinado, no pasaron desapercibidos para la posteridad. Mediando el siglo XV, un poeta de la corte de Juan II, exponía en su “Laberinto de Fortuna”, una profunda reflexión moral sobre la corrupción de su época en clave alegórica. Pues bien, el séptimo círculo en el que culmina la cosmovisión política y moral de Juan de Mena, y que está presidido por el planeta Saturno, Mena acoge a “las grandes personas en sus monarchías” y a los “que rigen las sus señorías con moderada justicia temidos”⁶². O sea, a aquellos gobernantes y monarcas cuya positiva gestión política, les hacía dignos de ser equiparados al paradigmático Saturno; reflexión que el poeta, familiarizado con los autores latinos, sólo pudo abordar teniendo bien presente el mito de la Edad de Oro.

Por tanto las funciones regias de Saturno, no pasaron desapercibidas, y en pleno siglo XVI, la figura del buen rey mítico y legislador, debía gozar de la suficiente universalidad para que nuestro bien documentado primer mitógrafo, afirmase refiriéndose a él que dio leyes a los hombres, y que “fue verdadero y justo”⁶³.

La presencia de Saturno, el celeberrimo monarca legislador, en cuyo carisma revertían las aspiraciones de cualquier gestión política, encontraba así su justificación en el contexto del palacio de la Chancillería.

VENUS. (Ver ilustración n.º 18)

Contigua a Saturno, Venus es representada semidesnuda, ciñendo una diadema, y colgando de su cuello una medalla; sostiene una flecha en una mano, y en la otra, una bola del mundo, sobre la que se yergue un cupido desnudo, con los ojos vendados, provisto de aljaba y alzando con la mano una flecha. Recostado tras las piernas de la diosa, yace un toro.

Las flechas, tanto en manos de Cupido como Venus, tienen su origen en un concepto muy antiguo que podría ser expresado más o menos así: el amor nos alcanza desde lejos, repentinamente y a menudo de manera cruel, tal y como lo hace la flecha; simil ya establecido por Jenofonte y Sócrates⁶⁴. El globo que la diosa sostiene en su mano se trata, obviamente, de un símbolo del poder universal, y por ello ha sido frecuente atributo de los césares y emperadores de todos los tiempos. Cartari y Ripa nos describen a Venus portándolo⁶⁵, y en realidad la concesión del globo a la diosa del amor encontraba su justificación también en fuentes literarias clásicas; dos testimonios pueden ser traídos a colación, el de Eurípides, que en una de sus tragedias se refiere a Venus en los siguientes términos: “es Cipris omnipotente y todo de ella nace”⁶⁶; y el otro, el de Ovidio en los Fastos: “Augusta diosa ella gobierna el mundo entero; ninguna divinidad puede gloriarse de tener tan vasto imperio”⁶⁷.

Cupido remite en su apariencia de puer alatus, a los originales clásicos, respecto a los cuales sólo se interpone la venda que cubre sus ojos, atributo que como descubrió Panofsky, se incorpora a la iconografía del pequeño dios, a partir de los seguidores inmediatos de Alexander Neckham que hicieron con la venda, la aportación más contundente en la multiplicación de los rasgos más desagradables del Amor, que venía produciéndose dentro de la tradición medieval de la mitografía moralizante. Por supuesto, la interpretación alegórica de este nuevo atributo, desprende consideraciones negativas sobre el dios, en línea con los presupuestos de la mencionada tradición; pero su significado específico dejó de tener vigencia cuando Cupido fue asimilado a los putti desnudos, protagonistas de una auténtica invasión en el arte del Trecento⁶⁸.

El toro es, como el macho cabrío recostado a los pies de Saturno, un dato a favor de la presunción de ilustraciones astrológicas, que estarían en el origen de estas tallas. Venus en calidad de usiarca astrológico tenía en el signo de Tauro uno de sus domicilios; siendo el toro como se sabe, el símbolo convencional de aquél.

Venus ha sido sin duda el miembro del panteón olímpico sujeto a las más bruscas fluctuaciones semánticas. Un amplio sector reaccionario de la mitografía medieval, se ensañó despiadadamente con ella, considerándola como la más explícita personificación de la lascivia. No obstante, el humanismo del siglo XV la resarcía generosamente, aunque ya en el anterior se habían dado los primeros pasos en este sentido, siendo un significativo ejemplo dentro de la figuración plástica, la Venus púdica que Giovanni Pisano incluyó en el púlpito de la Catedral de Pisa, personificando una virtud cardinal.

Correspondería a los filósofos neoplatónicos florentinos la rehabilitación humanista de la diosa. Ficino en una de sus cartas a su discípulo Lorenzo de Pierfrancesco, escribía: “debe fijar los ojos en Venus, esto es, en la Humanitas. Pues la Humanitas es una ninfa de excelente atractivo, nacida del cielo y amada por el Dios de lo alto más que ninguna otra. Su alma y su mente son el Amor y la Caridad, sus ojos la Dignidad y la Magnanimidad, sus manos la liberalidad y la Magnificencia, sus pies la Gracia y la Modestia. El conjunto constituye pues, la Templanza y la Honestidad, el Encanto y el Esplendor”⁶⁹. Pico della Mirandola en paradógico contraste con los estrechos planteamientos de los siglos

precedentes, la definiría como fuente de “debiti temperamentī”, convirtiéndola en diosa de la concordia y armonía⁷⁰.

Resulta complicado matizar los significados de la diosa en nuestro contexto. ¿Se ciernen sobre ella consideraciones conservadoras de las que aún perdurarían en el siglo XVI, o por el contrario, su inclusión aquí responde a los prestigiadores argumentos humanistas? Y en cualquiera de los casos, ¿Cómo acomodar esos significados al contexto del palacio de la justicia? Por otra parte, la única relación esgrimible entre Saturno y Venus, es la paternofilia —una paternidad ciertamente singular, según el relato de Hesíodo—, y tampoco aporta nada concluyente.

El único recurso viable o al menos prudente, es el de echar mano del contexto en cuanto correctivo y factor excluyente de las elucubraciones que puedan formularse partiendo de la consideración aislada del tema; y en este sentido, si el erudito personaje que dictara los presupuestos simbólicos del programa de esta puerta, era —como pareció demostrar con la introducción en el mismo del episodio de Hércules y Aqueloo— buen conocedor de Ovidio, éste en los fastos nos depara un comentario sobre la diosa que se ajusta bien a las características de nuestro contexto; dice así: “ella dicta sus leyes al cielo, a la tierra, al mar...” Y más adelante insistirá en su carácter de divinidad civilizadora señalando que enseñó al hombre a despojarse de su exterior salvaje y a cuidar de sí mismo⁷¹.

Con esta valoración, la que parecía inexistente relación con su compañero Saturno, se resuelve felizmente, al situarse ambos dentro de un amplio argumento en el que viene insistiendo la iconografía de esta puerta: el de los míticos dioses legisladores.

HERCULES. (Ver ilustración n.º 19 y 20)

Si existe un mito complejo y plural por las interpretaciones recibidas, ese es sin duda, el de Hércules. No obstante, todas ellas son susceptibles de ser reducidas a un común denominador: heroísmo y virtud. Y lo más importante es que éste denominador común se ha mantenido uniformemente estable en el transcurso de los tiempos, sin las alteraciones y tambaleos de significado a los que se han visto sometidas otras deidades paganas, sobre todo en su paso por la Edad Media. por ello, el Hércules del siglo XVI, el que nos interesa, es también el Hércules de los siglos anteriores, por lo que se hace imprescindible aunque sólo sea de manera breve, rastrear las huellas del héroe en su transcurrir por los siglos hasta llegar a nuestra centuria, la del siglo XVI; porque los nuevos significados que en ella cobre, no dejarán de ser sino matizadas variaciones sobre el mismo tema.

Los epítetos que los autores clásicos otorgaron a Hércules, demuestran la estima en que se le tenía ya en la Antigüedad. He ahí algunos de ellos: Eurípides le llama “el más famoso de los héroes”, “el bienhechor, el amigo de todos los hombres”, “el hombre más grande de la Hélade”; Sófocles, “el más noble de todos los hombres”; Séneca, “honor de la tierra y único amparo suyo”, “vencedor heroico de los monstruos, autor de la paz del mundo”⁷².

El nacimiento del héroe según las fuentes clásicas reviste una especial transcendencia; antes de nacer, antes incluso de ser engendrado, Hércules toma cartas de naturaleza en el pensamiento de su padre Zeus, ante la apremiante necesidad de dar al mundo un defensor contra todo peligro⁷³. Y la verdad es que el héroe tebano no defraudó la voluntad del rey de los dioses; su paso por la tierra constituyó una impecable y a la vez implacable carrera de triunfos sobre las fuerzas del mal. De su misión redentora por la tierra, era obvio que ya el pensamiento griego abordara una reflexión moral sobre este supremo

bienhechor de la humanidad. En este sentido, la alegoría del Hércules Prodicos que le sitúa en una encrucijada de caminos, haciéndole elegir el de la virtud y rehusar el del placer, constituye la más eficaz contribución que la Antigüedad ha legado a la moralización del personaje.

Durante la Edad Media Hércules constituyó una interesante excepción en la suerte que corrieron los demás miembros del panteón grecorromano. Sólo él fue el único que vivió moralizado; no sólo no fue ataviado con los anacrónicos atuendos medievales con los que figuran los otros dioses, sino que además conservó intacta su apariencia. Así Hércules permaneció sin demasiadas alteraciones, cambiando tan sólo de nombre, siendo el de Sansón el que ahora adoptase; otro forzado héroe solar enviado por el Cielo también con propósitos de redención⁷⁴. Otra de las maneras con que se mantuvo a Hércules incólume en su apariencia, fue identificándolo, en una evidente interpretatio christiana, con la Fortaleza; y así como en el púlpito de Pisa, de Giovanni Pisano. Semejante cristianización sólo pudo formularse en el marco humanista del Trecento italiano, que había llegado a interpretar a Hércules como el representante no sólo de la Virtud Fortitudo, sino también, y por extensión, de la Virtus Generalis o Virtus Generalis Sumpta, idea que ya en 1300 enunciase Francesco Barberino⁷⁵.

No obstante la cristianización del héroe alcanzará sus consecuencias más definitivas cuando se le convierta en la prefiguración pagana del propio Cristo, lo que le hará acreedor de su justificada inclusión en programas iconográficos religiosos⁷⁶; hecho nada nuevo por cierto, pues ya desde los primeros siglos del cristianismo, Hércules era ya asiduo protagonista en la decoración de catacumbas, con un significado claramente soteriológico⁷⁷.

Con tales credenciales era lógico que ya las iglesias góticas abriesen sus puertas a este cristo que la Antigüedad legaba, y que éste se instalase cómodamente en importantes soportes iconográficos⁷⁸.

En las últimas décadas del siglo XV, se publica en nuestro país, una obra que gozará de amplia difusión: Los doce trabajos de Hércules, de Enrique de Aragón, más conocido como Marqués de Villena. Lo que más nos interesa de su obra mencionada es menos lo que de deuda tiene con la tradición clásica y el pensamiento estoico—el presentarnos a un Hércules prototipo humano de virtud y sabiduría—que el injerto de otra ejemplaridad más vital para su época, la del “caballero defensor de la Iglesia, protector de la justicia, socorro de los débiles y de los afligidos”⁷⁹.

En el siglo XVI, Hércules recibirá de moralistas, filósofos, emblemistas, príncipes y artistas, un tratamiento de excepción, no en vano su prestigio se había mantenido intacto durante la Edad Media, y no en vano también, el temprano humanismo italiano acometió la más resuelta revalorización del héroe, convirtiéndole en el mito de la vida de los hombres fuertes y gloriosos⁸⁰. En esta centuria, la imagen de Hércules seña politizada hasta el extremo, convirtiéndose ahora en una de las propagandas más apreciadas y utilizadas en la decoración de edificios públicos, en los que la visualización de su prestigiosa efigie, significaba la garantía de la eficaz gestión de los mismos; algo así como “una promesa de eliminación de la corrupción”⁸¹.

Por supuesto le seguiremos encontrando en ambientes religiosos, pues su prestigio de prototipo moral lo seguía manteniendo. De él afirmará Vincenzo Cartari que “la fortaleza de Hércules fue del ánimo, no del cuerpo, con la cual superó todos aquellos apetitos desordenados los cuales rebeldes a la razón, como ferocísimos monstruos turban al hombre de continuo, y lo apesadumbran”; texto del que nuestro Pérez de Moya, se apropiará íntegro incluyéndolo en el capítulo que en su *Philosophia Secreta* dedica a Hércules, afirmando que por él debe entenderse alegóricamente la victoria contra los vicios y en sen-

tido anagógico, el levantamiento del ánimo que desprecia las cosas mundanas por las celestiales⁸².

La enorme popularidad que entre nosotros alcanza el hijo de Alcmena se debió fundamentalmente a dos razones, por una parte, el hecho de que algunas de sus famosas empresas tuvieran lugar en nuestro suelo, y por otra, la instrumentalización que del mito acometería la monarquía de los Habsburgo españoles, haciéndolo revertir en su propio prestigio. Entre las hazañas protagonizadas por Hércules en nuestro suelo, cabe destacar la captura de los bueyes del rey Gerión, uno de los legendarios tiranos de Hispania, cuyo linaje extirparía Hércules instaurando el suyo propio, episodio que recoge en 1543 el cronista Florián de Ocampo⁸³, proporcionando así un fundamento racional a la constitución del héroe tebano en fundador de la monarquía hispánica. La asociación del emperador Carlos con su ancestral antecesor en el trono español, quedaba establecida. Este paralelismo entre el príncipe y el héroe, que también fue intencionalmente buscado por los Borgoña, los Médecis o los Farnesio, tenía en realidad sus precedentes en la misma Antigüedad, siendo muchos los monarcas griegos y emperadores romanos, que adoptaron a Hércules como símbolo de su poder; de ello, dan cumplida cuenta los testimonios numismáticos de la época. De este modo, Carlos reforzaba su calidad de investido de la dignidad imperial, estrechando sus vínculos con los césares de aquel imperio romano que por su célebre reputación y su veterana antigüedad, resultaba a todas luces paradigmático.

Todos los valores de significado que en el siglo XVI adquiere Hércules y que hasta aquí hemos revisado, son desenterrados de los siglos anteriores; sin embargo, existirá una aportación genuina de los príncipes de esta centuria a los contenidos hercúleos, y que no era sino la consecuencia lógica de la peculiar situación política y religiosa que atravesaba la época; tal aportación fue la de presentar al héroe como el vencedor de la discordia, siendo su formulación más habitual la representación del héroe venciendo un monstruo⁸⁴.

Hércules fue también dilecto personaje de los emblemistas e iconólogos del siglo XVI. Andrea Alciato, Piero Valeriano, Sebastián de Covarrubias o Cesare Ripa, harán de él asiduo protagonista de todas las consideraciones vertidas sobre el valor y la virtud.

Volviendo a los relieves tallados en los cuarterones de nuestra puerta, Hércules vuelve a hacer acto de presencia junto a sus homónimos olímpicos, Saturno y Venus. La primera de las tallas, lo representa en célebre episodio narrado por Apolodoro y que recoge también Hesiodo: la lucha cuerpo a cuerpo con el terrible león de Nemea. Es significativo el hecho de que se le representa reduciendo al león de la manera como lo hiciera Sansón, esto es, desquijarándole las mandíbulas, y no estrangulándole cara a cara como realmente cuentan las fuentes que lo hizo, y como aparecerá divulgado en ambos forzudos. La imagen que nos ocupa se trata sin duda de una reconstrucción deducida de la contigua, que también representa a Hércules y que sí tenía un precedente iconográfico muy concreto. A favor de esta derivación no sólo puede argüirse la traslación fiel del desnudo de un tablero a otro con los únicos cambios exigidos por la distinta disposición de los miembros; también esa licencia iconográfica del desquijaramiento del león y sobre todo la esquemática representación de este último, en posición rampante además y que sin duda fue extraído de la Heráldica.

El relieve adyacente, tiene un conocidísimo e ilustre precedente en el Hércules Farnesio de Lisipo, que ya tenía en Granada una aceptable réplica, en el palacio de la Calahorra, inspirado como descubrió Santiago Sebastián, en uno de los dibujos de la escuela de Ghirlandaio.

Con todas las consideraciones que el pensamiento humano abordó sobre el héroe a lo largo de los siglos



Fig. 1.- Paupertas. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 2.- Yra. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 3.- Espes. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 4.- Fides. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 5.- S. Miguel. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 6.- Sta. Margarita. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 7.- Combate de Hércules y Aqueloo (I). Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 8.- Combate de Hércules y Aqueloo (II). Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 9.- S. Marcos. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 10.- S. Juan. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 11.- Diosa o alegoría relacionada con la justicia. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 12.- Ceres, La Legisladora. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 13.- Catón. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 14.- Porcia. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 15.- Busto de hombre ilustre. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 16.- Busto de hombre ilustre. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 17.- Saturno. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 18.- Venus. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada



Fig. 19.- Hercules y el leon de Nemea. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada

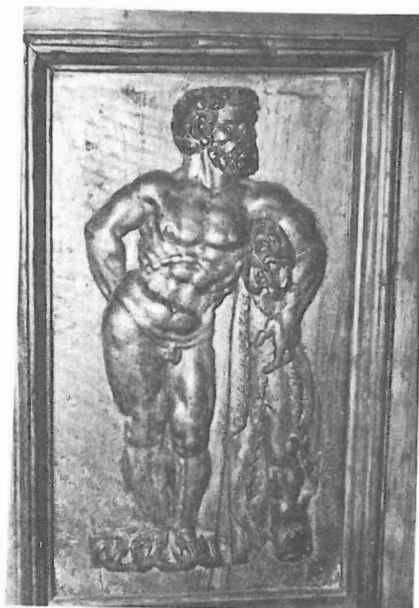


Fig. 20.- Hercules. Sala de lo Civil. Palacio de la Real Chancillería de Granada

y que hemos tratado de resumir, se hace realmente innecesaria una valoración sobre el mismo, en el contexto en que aparece. Utilizado como prototipo humano de virtud y heroísmo, o asociado a la Corona, bastaría para justificar aquí su inclusión. Pero además ese singular papel de justiciero defensor del bien que la mitografía le asignó convirtiéndolo en potente brazo de la justicia, no escapó nunca a las reflexiones que sobre el héroe se vertieron ya desde la misma Antigüedad. Máximo de Tiro, dirá de él que fue “el legislador de los hombres libres, el regulador de la Justicia, el inventor de las leyes”⁸⁵. Boccaccio refrendará estas connotaciones calificándolo de “vengador de las injurias e introductor de las leyes”⁸⁶.

Vimos también cómo Villena se hacía eco de estas consideraciones, y de igual modo, Sebastián de Covarrubias ilustraba el episodio de uno de sus trabajos, la captura de los antropófagos caballos de Diomedes, como una imagen de la implacable acción de la justicia⁸⁷. También el autor de *El Cortesano*, se referirá a este “varón ecelentísimo”, diciendo que trajo perpétua y mortal guerra contra los “tiranos cruelísimos despreciadores de Dios y de toda ley”⁸⁸.

De esta manera, el registro inferior de la puerta quedaba configurado como una galería de míticos legisladores proporcionados por la canónica Antigüedad.

Concluyendo: el programa iconográfico de esta puerta se cifra en la exposición contrastada de argumentos contiguos, que emparejados, se contraponen o bien coinciden. En primer lugar, la confrontación dialéctica en clave alegórica del vicio y la virtud; en esta idea se insiste, aunque con distintos datos en el registro inmediatamente inferior: se trata de la *psychomachia*, expresada con argumentos hagiográficos y mitológicos, y que se resuelve con el triunfo de las fuerzas del bien sobre las del mal. El tercer registro de cuarterones recoge un repertorio de personajes de calidad sacra relacionados con la ley, extraídos del cristianismo y del paganismo, en una evidente *concordatio oppositorum*. El cuarto registro recurre al tópico historicista de los hombres ilustres, con fines aleccionadores. Por último, de nuevo la mitología, suministra un pequeño catálogo de legendarios dioses civilizadores, grandes monarcas de prósperas edades y benéficos reinados; de ellos se desprenden además, como se vio, referencias forzadas a la Corona.

NOTAS

1. Gombrich, E.H.: “Imágenes simbólicas”. Alianza Forma. Madrid, 1983. p. 49.
2. *Ibid.* p. 18.
3. Schlosser, J.: “La literatura artística”. Cátedra. Madrid, 1976. p. 380.
4. Varona García, M.A.: “La Chancillería de Valladolid en el reinado de los Reyes Católicos”. Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid. 1981. p. 205.
5. Gómez Moreno, M.: “Las águilas del renacimiento español”. C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1941. p. 96.
6. Virgilio. “La Eneida”. Bruguera. Barcelona. 1981. p. 200.
7. Panofsky, E.: “Vida y arte de Alberto Durero”. Alianza Forma. Madrid, 1982. p. 176.
8. Ovidio. “Las Metamorfosis”. Porrúa. México. 1980. p. 120.

ESTUDIO ICONOGRAFICO DE UNA PUERTA DE LA CHANCILLERIA DE GRANADA

9. Tervarent, G.: "Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600". Librairie E. Droz. Genève, 1958. pp. 28-29.
10. Ripa, C.: "Iconologia". Per Pietro Paolo Tozzi. Padova, 1624. p. 335.
11. Tervarent, G.: Op. cit. p. 245.
12. Katzenellenbogen, A.: "Allegories of the virtues and vices in mediaeval art". The Warburg Institute. London, 1939. Kraus Reprint. Nendeln/Liechtenstein, 1977. p. 55.
13. Huyghe, R.: "El arte y el hombre". Planeta. Barcelona, 1975. Tomo II. p. 25.
14. Epistola a los Hebreos 6. 19-20.
15. Panofsky, D. y E.: "La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un simbolo mitico". Barral. Barcelona, 1974. pp. 43 y ss.
16. Didron Ainé. "Iconographie des vertus théologiques". Annales Archeologiques. Tomo XX. Paris, 1860. p. 203.
17. Mâle E.: "L'art religieux du XIII^e siècle en France". Armand Colin. Paris, 1919. p. 141.
18. Réau, L.: "Iconographie de l'art Chrétienne". III. Iconographie des Saints. Presses Universitaires de France. Paris, 1956. p. 954.
19. Sirvan como ejemplos el S. Miguel de Bernardo Martorell, el de Juan de Flandes, o incluso el que Van Eyck pintase en su Juicio Universal.
20. Báez Macías, E.: "El arcángel San Miguel". Universidad Nacional Autónoma de México. 1979. p. 35.
21. Vorágine, Santiago de la.: "La leyenda dorada". Alianza Forma. Madrid. 1982. Tomo I. p. 376.
22. Ovidio. Op. cit. p. 123.
23. Gombrich, E.H.: Op. cit. p. 15 y 17.
24. Villena, E. de.: "Los doce trabajos de Hércules". Edición prólogo y notas de Margherita Morreale. Real Academia Española. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Madrid, 1958. pp. 74-75.
25. Ferguson, G.: "Signos y simbolos en el arte cristiano". Buenos Aires, 1956. p. 4.
26. Mâle, E.: Op. cit. p. 57.
27. Didron, A.: "Iconographie de la Foi". Annales Archeologiques. Tomo XX. Paris 1860. p. 243.
28. Dante Alighieri. "La Divina Comedia". Espasa Calpe. Madrid, 1979. p. 268.
29. Ricci, E.: "Mille santi nell'arte". Editore Ulrico Hoepli. Milán. 1931. p. 312.
30. Op. cit. pp. 412-413.
31. Lomazzo, G.P.: "Trattato dell'arte della pittura". Per Paolo Gottardo Pontio, stampatore regio. A instantia di Pietro Tini. Milán. 1585. p. 341.
32. Sebastián, S.: "Arte y humanismo". Cátedra. Madrid, 1978. p. 98.
33. Cohen, H.: "Medailles impérialles". Leipzig, 1930. Tomo IV.
34. Van Marle, R.: "Iconographie de l'art profanes au Moyen Age et à la Renaissance". Haecker Art Books. New York, 1971. p. 177 y ss..
35. Virgilio. Op. cit. p. 132.
36. Ovidio. Op. cit. p. 69.
37. "Les Fastes". p. 608 y "Les Amours". p. 154. en "Ovide. oeuvres completes". Chez Firmin Didot frères, fils et Cie, libraires. Paris, 1857.
38. Gebhardt, V.: "Los dioses de Grecia y Roma". Biblioteca ilustrada de Espasa y compañía. Barcelona, 1881. Tomo II. pp. 241-242.
39. Colonna, F.: "Sueño de Polifilo". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia, 1981. p. 97.
40. Valeriano, P.: "I Ieroglifici". Presso G. Battista Combi. Venetia, 1625. p. 270.

41. Cartari, V.: "Imagini delli dei de gl'antichi". Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647. Reedición Graz/Austria, 1963. p. 121.
42. Castiglione, B. de.: "El Cortesano". Bruguera. Barcelona, 1972. p. 134.
43. Virgilio. Op. cit. p. 279.
44. Curtius, E.R.: "Literatura europea y Edad Media Latina". de Cultura Económica. Madrid, 1981. Tomo I. p. 179.
45. Boccaccio, G.: "Genealogía de los dioses paganos". Editora Nacional. Madrid, 1983. p. 102.
46. Petrarca, F.: "Triunfos". Editora Nacional. Madrid, 1983. p. 141.
47. Mena, J. de.: "Laberinto de Fortuna". Editora Nacional. Madrid, 1976. p. 144.
48. Castiglione, B. de.: Op. cit. p. 242.
49. Gil Polo, G.: "Diana Enamorada". Espasa Calpe. Madrid, 1973. p. 245.
50. Villalón, C.: "El Crotalón". Catedra. Madrid, 1982. p. 114.
51. Hesiodo. "La Teogonía". Iberia. Barcelona, 1972. p. 111.
52. Aspecto estudiado por Seznec, J. "Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento". Taurus. Madrid, 1983.
53. Panofsky, E.: "Estudios sobre iconología". Alianza Universidad. Madrid, 1976. p. 95.
54. Ibid. p. 98.
55. Ibid. p. 110-111.
56. Panofsky, E.: "Renacimiento y renacimientos en el arte occidental". Alianza Universidad. Madrid, 1979. p. 163. n. 124.
57. Pérez de Moya, J.: "Philosophia secreta". Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1928. Vitoria, B. de. "Teatro de los dioses de la gentilidad". En la imprenta de Juan Pablo Marti, por Francisco Barnola, impresor. Barcelona, 1702.
58. Pérez de Montalván. "Para Todos, ejemplos morales, humanos y divinos. Imprenta y librería de los Gómez. Sevilla, 1736. p. 428.
59. Panofsky, E.: "Vida y obra de Alberto Durero". p. 179 y Wittkower, R. y M. "Nacidos bajo el signo de Saturno". Catedra. Madrid, 1982. p. 104.
60. Sobre la instrumentalización principesca del tópico de la Edad de Oro, véase Chastel, A. "Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico". Catedra. Madrid, 1982. pp. 51 y ss; y Gómbrih, E. "Norma y Forma". Alianza Forma. Madrid, 1984. pp. 69 y ss.
61. Hesiodo. Op. cit. pp. 47 y 48. Virgilio. Op. cit. p. 267. Ovidio. "Las Metamorfosis". p. 4 y 5.
62. Mena, J. de.: Op. cit. p. 51.
63. Pérez de Moya, J.: Op. cit. Tomo I. p. 60-65.
64. Tervarent, G.: Op. cit. p. 186.
65. Ripa, C. op. cit. p. 280. Cartari, V. Op. cit. p. 86.
66. Eurípides. "Hipólito". en "Las diecinueve tragedias". M. 1982. p. 105.
67. Ovidio. "Les Fastes". p. 601.
68. Panofsky, E. "Renacimiento..." pp. 164-165.
69. Clark, K.: "El desnudo". Alianza Forma. Madrid, 1981. p. 101.
70. Wind, E.: "Los misterios paganos del Renacimiento". Barral. Barcelona, 1972. p. 125.
71. Ovidio. "Les Fastes". p. 601.
72. Eurípides. "La locura de Heracles": en "Las diecinueve Tragedias". Méjico, 1982. pp. 181, 186, 198, 199. Sófocles. "Las Traquinias". Bruguera. Barcelona, 1983. p. 91. Séneca. "Hércules en el monte Eta": en "Tragedias". Ed. Hernando. Madrid, 1945. pp. 184 y 225. Séneca. "La locura de Hércules". Idem. Tomo I. p. 15.
73. Hesiodo. "El escudo de Hércules". Iberia. Barcelona, 1972. p. 146.

74. Clark, K. Op. cit. pp. 186-187.
75. Panofsky, E. "Renacimiento..." p. 220. n.º 68.
76. Sobre la presencia de Hércules en contextos religiosos españoles, véase Mateo Gómez, I. "Los Trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas". A.E.A. 1975. y "Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas". A.E.A. 1970. de Angulo Iníguez, D. "La mitología y el arte español del renacimiento". Maestre. Madrid, 1952. pp. 88 y ss. de López Torrijos, R. "Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Valladolid, 1980.
77. Grabar, A.: "L'Arte Paleocristiana". Rizzoli. Milano, 1980. pp. 36, 156, 225, 228.
78. Por ejemplo, las sillerías de los coros de las catedrales de Astorga, Barcelona, Yuste o Sevilla.
79. Morreale, M.: Estudio preliminar a "Los doce trabajos de Hércules" de Enrique de Villena. p. XXIX.
80. Garin, E. "Medioevo y Renacimiento". Taurus. Madrid, 1981. pp. 61 y ss.
81. Clark, K.: Op. cit. p. 204.
82. Cartari, V.: Op. cit. p. 184. Pérez de Moya, J.: Op. cit. Tomo II. p. 10.
83. Ocampo, F. de.: "Crónica General de España". Oficina de don Benito Cano. Madrid, 1791. p. 92 y ss.
84. Brown, J.: "Un palacio para el rey". Revista de Occidente. Madrid, 1981. p. 166.
85. Gebhardt, V.: Op. cit. p. 50.
86. Boccaccio, G.: Op. cit. p. 749.
87. Covarrubias, S.: "Emblemas morales". Edición e introducción de Carmen Bravo Villasante. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978. Centuria II. Emblema n.º 75. p. 293.
88. Castiglione, B. de.: Op. cit. p. 406.